Die Pietà der St. Jakobikirche zu Goslar die Krönung der mittelalterlichen Marienklagen

Von Museumsdirektor a. D. Dr. Carl Borchers, Goslar

In einer dunklen Zeit der deutschen Geschichte, wo das Reich sich auflöste und zersplitterte und im Bilde der deutschen Entwicklung jeder große Zug fehlte, in jener Epoche der zweiten Hälfte des Mittelalters, die angefüllt ist von unzähligen Kämpfen, von Verfall, Umwälzungen und mancherlei Nöten, schenkte die deutsche Frömmigkeit der Menschheit in der Marienklage, dem sog. Vesperbilde, eine besondere Form des Andachtsbildes von großer Gefühlstiefe und starker Verinnerlichung. Im Anschluß an die lateinischen Verse der Sequenz „Planctus ante nescia", in der die Wehklage der verlassenen Gottesmutter, die um ihren geliebten Sohn weint, schmerzlich trauernd nachempfunden wird, hatte die Dichtung des 12. und 13. Jahrhunderts zahlreiche deutsche Marienklagen entwickelt. In ihnen wurde der von den Evangelien nicht aufgezeichnete, aber anzunehmende Vorgang aufgegriffen, daß Maria am Abend des Passahfestes den Leichnam des Herrn auf ihren Schoß nahm und, von tiefstem Schmerz überwältigt, in Tränen ausbrach. Das visionäre Bild, das die Dichtung dem in das Gebet versenkten Gläubigen gab, formte nun die Bildhauerkunst für das Auge. Der Malerei blieb das Thema des Vesperbildes im allgemeinen fremd; jedoch wurde „Unser Vrouwen Klage" später auch in die geistlichen Schauspiele übernommen.

Es waren die Bildschnitzer der deutschen Gotik des 14. Jahrhunderts, die in einer geschlossenen Gruppe das Bild des vom Kreuz genommenen Erlösers mit der Gestalt der Gottesmutter vereinigten, die in schmerzhafter Versunkenheit Christus in ihrem Schoße birgt, dort, wo er einst von seiner freudvollen Mutter geboren war. Aus einer ganz nach innen gewandten Frömmigkeit entstand dieses deutsche Andachtsbild, geschaffen von Menschen, die von den seelischen Erregungen ihres leiderfüllten Jahrhunderts tief ergriffen waren.

Indem die Bildschnitzer der Marienklagen die Passion des Herrn mitlitten, stellten sie das Martyrium des Herrn in seinem ausgemergelten, grausam mitgenommenen Körper erschütternd zur Schau und erhöhten die Muttergottes nicht durch Krönung, sondern dadurch, daß sie ihren Mutterschmerz herausstellten und sie zur Künderin des Leidens Christi

machten. Das Schwergewicht des Bildwerkes liegt dabei durchaus auf der Mutter, wie die anderen Bezeichnungen des Vesperbildes, die Namen „Marienklage, Mariae Kümmernis und Schmerzhafte Muttergottes“ zum Ausdruck bringen. Als „Vesperbild“ bezeichnete man dieses Bildwerk, weil sich die Szene der Beweinung in der Vesperzeit des Karfreitags abspielte und demzufolge auch im Brevier, dem kirchlichen Stundengebet, am Abend eingereiht wurde. Der italienische Name für das plastische Bild der Marienklage ist „Pietà“ (=Beweinung, Bemitleidung); er hat sich besonders eingebürgert, seitdem Michelangelo seine berühmte Pietà für die Peterskirche in Rom geschaffen hat.

Nach urkundlicher Überlieferung wurde bereits im Jahre 1928 für die Karmeliterkirche in Köln eine Plastik geschaffen, die eine Marienklage darstellte. Dieses älteste Vesperbild ist nicht mehr erhalten, wie denn überhaupt leider ein großer Teil der älteren mittelalterlichen Holzbildwerke untergegangen ist. Das Rheinland, insbesondere der Kreis der niederrheinischen Frauenklöster, deren Nonnen sich damals unter dem Einfluß der Mystik leidenschaftlich in die schmerzensreichen Geheimnisse der Gottesmutter versenkten, scheint der Mittelpunkt der alten Marienklagen gewesen zu sein.

Der führende Anteil des Rheinlandes und vor allem Kölns an der Gestaltung des Vesperbildes ist verständlich, weil hier eine der großen Stätten der deutschen Mystik war, die vom äußeren Leben zu tiefinnerlicher Frömmigkeit führen und immer wieder den leidenden Herrn und die leidende Gottesmutter vor dem geistigen Auge eines jeden Menschen, der gläubigen Herzens war, erwecken wollte. Die großen Mystiker Eckehart, Seuse und Tauler schufen für die Entstehung des Vesperbildes jene Stimmung und Grundlage, die dem Bildschnitzer die innere Erregung für die Schöpfung seines Werkes gab und ihn in das Andachtsbild der Marienklage alles das hineintragen und hier sichtbar machen ließ, was dem Volksempfinden jener Tage entsprach. Leiden und Trauer, Tod, Erlösung und Verklärung umfaßt die Marienklage; Maria selbst verklärt sich nun zur Mutter der Erlösung, da sie das Unterpfand der Erlösung der Menschheit in ihrem Schoße hält.

„Der gotische Geist erschafft auf allen Stufen die Formen der Unruhe und des Leides.“ Mit diesen Worten charakterisiert Karl Scheffler jene Epoche der zweiten Hälfte des Mittelalters, in der das Vesperbild einen so schnellen Aufstieg und eine so weite Verbreitung finden sollte. Mit der großen Zeitwende um 1200 ging die aristokratische Zeit der deutschen Kultur zu Ende. Alte Stände und Ordnungen waren mit dem Beginn des 14. Jahrhunderts versunken. Andere traten an ihren Platz, als die städtische Kultur aufstieg und wuchs. Für die Kunst entstanden neue Auftragsgeber: das Bürgertum der deutschen Städte, das sich in den

Genossenschaften der Zünfte organisierte, die zugleich auch religiöse Gemeinschaften waren, und die Orden der Franziskaner und Dominikaner, die mit ihren volkstümlichen Predigten aus dem Leben heraus und für das Leben, dramatisch bewegt, vor allem das Bürgertum gewaltig anregten und dem aus der Tiefe des Volkes kommenden religiösen Bedürfnis entgegenkamen. Die Unruhe der Zeit suchte Erkenntnis und wollte, zum Teil unter dem Einfluß der Mystik, das Göttliche menschlich nah erleben und dieses Erlebnis auch künstlerisch formen. Die Baukunst mit ihren himmelwärts strebenden Domen, Malerei und Bildhauerkunst gossen das Erlebnis der Zeit in neue künstlerische Formen.

Als dann in der Mitte des 14. Jahrhunderts der Schwarze Tod seine Geißel über die europäischen Länder schwang, als große Mißernten und Hungerjahre dazu kamen, erlebten die Menschen stärkste seelische Erschütterungen. Entsetzen packte die gequälte Menschheit. Wie von einer Krankheit wurden Tausende von dem Geißlerwahn, einer irrsinnigen Lust an Selbstpein im Verzückungsrausch, befallen; die anderen suchten durch Versenkung in das Leiden des Erlösers die Schrecken des großen Menschensterbens überwinden zu können. In diesen Zeiten wurde die Marienklage, die Gruppe der schmerzhaften Gottesmutter mit dem toten Sohn in ihrem Schoß, eines der erschütterndsten Themen der deutschen Kunst. Sie bot jedermann ein leicht faßliches Motiv, in dessen Tragik man sich nacherlebend so gut versenken konnte. So entstanden jetzt überall als Andachtsbilder und als Verkörperung der großen, tiefinnerlichen, auf das Überirdische und die Erlösung gerichteten geistigen Bewegung die Marienklagen, „zu denen man wallfahrtet, um sich seelisch erschüttern zu lassen, um sich in ihrer Betrachtung in seinem eigenen menschlichen Leben berührt und mitgerissen zu fühlen. Deshalb wird das Menschliche in der Religiosität der Szene so stark betont“ (Georg Lill).

Vom Rheinland hat sich die Marienklage in alle deutschen Gaue verbreitet. Darüber hinaus wanderte das Vesperbild nach dem Osten, über Böhmen bis nach Ungarn und Siebenbürgen, über die Alpenpässe nach Norditalien, aber auch nach dem Westen, wo vor allem Flandern und Burgund die Marienklage aufnahmen.

Im Laufe der Jahrhunderte ist der Aufbau der Gruppe verschiedenartig gestaltet, und je nach Art, Wesen und Empfinden des schaffenden Künstlers wurde der Vorgang der Beweinung mehr dramatisch-tragisch, episch oder auch nach der lyrischen Auffassung hin verlebendigt. Immer aber blieb für alle Jahrhunderte das eine künstlerische Problem zu lösen: die senkrechte Linie, die von der Gottesmutter in der Plastik gebildet wird, mit dem waagerecht oder schräg gehaltenen Körper des Herrn in eine geschlossene Einheit der Komposition zu bringen. Alle Bildschnitzer, sei

es im 14., dem 15. oder dem beginnenden 16. Jahrhundert, wußten um dieses künstlerische Problem, das ihnen der Aufbau der zweifigurigen Marienklage stellte. Sie alle haben mit diesem Problem gerungen und es zu lösen versucht. Wir werden sehen, wann dieses künstlerische Ringen und Bemühen seine Krönung fand.

Die späte staufische Blütezeit des Mittelalters brachte der deutschen Plastik eine Reihe sog. thronender Sitzmadonnen, d. h. Bildwerke der sitzenden, gekrönten Muttergottes mit dem Kinde. Der Stammbaum dieser romanischen Madonnen geht auf byzantinische Vorbilder zurück, die auf dem Wege des Handels- und Pilgerverkehrs nach Deutschland kamen. Die ältesten Bildwerke, zeigen die Gottesmutter in einer starren, fast unbewegten Haltung ähnlich den byzantinischen Vorbildern, in denen Maria über und außer der Welt in strenger Würde als Himmelskönigin thront. Das 13. Jahrhundert behielt in seinen Mariendarstellungen zwar die feierliche Haltung der Himmelskönigin bei, milderte aber die starre Unbewegtheit und gab der Gottesmutter eine stärkere seelisch-menschliche Bewegung und größere Lebensnähe.

Während in den älteren Madonnen die Faltengebung des Gewandes der Gottesmutter auf wenige Linien beschränkt war, wurde um 1230, wie die bekannte Muttergottes der Liebfrauenkirche in Halberstadt zeigt, die Faltung des Gewandes nunmehr auch natürlicher und reicher. Im Anschluß an diese Muttergottesbilder des 13. Jahrhunderts, die Maria in monumentaler, transzendental-repräsentativer Haltung zeigen, entstanden zu Anfang des 14. Jahrhunderts die ersten Vesperbilder mit einer ähnlichen Auffassung der Gottesmutter, die erhaben, in einer frontalen Haltung auf dem Throne sitzt. Wie sie bei den romanischen Bildwerken den segnenden Christusknaben in ihrem Schoß den Gläubigen zur Verehrung darbietet, so hält sie nun einen fast knabenhaft kleinen Leichnam Christi auf ihrem Schoß, und zwar in einer Haltung, als hätte sie ihr jugendliches Kind auf ihrem Schoße umarmt.

In dieser „höchst seltsamen Verschmelzung von altem Madonnenbild und der Pietà“ (Gravenkamp) bedarf die Art, wie der Körper Christi kindlich klein gestaltet ist, der Erklärung. Nach der einen Auffassung ist dieser kindhaft kleine Körper des Herrn dadurch zu erklären, daß der Bildschnitzer sich auf die Mariendichtung jener Zeit bezogen hat, in der gesagt wird, Maria hätte in der Vesperstunde des Karfreitags ein inneres Schauen erlebt, sich in die Erinnerung versenkt und an jene glückliche Zeit gedacht, wo sie ihren Sohn einst als Kindlein auf dem Schoße wiegte. Mit dem kindhaft klein gestalteten Leichnam des Herrn habe der Künstler den Traum Mariens greifbar deutlich vor Augen führen wollen. Eine andere Auffassung lehnt diese Rückschau der Gottesmutter

auf die Kindheit des Sohnes ab und vertritt den Gedanken, daß Maria bereits in jungen Jahren als Mutter in dem Kinde den Gekreuzigten in prophetischer Schau gesehen habe. Die Zukunftsschau der Gottesmutter hätten die Bildschnitzer in der eigenartigen Sonderform des alten Vesperbildes berücksichtigt und deshalb ihr den knabenhaft kleinen Körper des Herrn in den Schoß gelegt.

Als ältestes Beispiel dieser Sonderform des Vesperbildes ist eine Marienklage in der Benediktinerinnenabtei St. Wallburg in Eichstädt (Bayern) anzusehen; sie muß bald nach dem Jahre 1300 gearbeitet sein. Ein etwas späteres Werk der gleichen Auffassung, aber bereits bewgter, lebensnaher und intimer im Gefühlsgehalt ist ein mittelrheinisches Vesperbild, das sich heute in Privatbesitz in Frankfurt a. M. befindet.

Die lange Reihe der schmerzhaften Vesperbilder beginnt um 1330 mit der großen Marienklage der Veste Coburg, einer gewaltig ergreifenden Totenklage heroisch-monumentaler Auffassung. Dieses Vesperbild „ist nicht nur im Maßstab überlebensgroß, sondern auch durch das Ausmaß der leidenschaftlichen Gefühlsstärke über alles nur menschliche Maß erhaben“ (Gravenkamp). Der Meister des Werkes ist unbekannt, wie denn überhaupt die Bildwerke des 14. und auch noch z. T. des 15. Jahrhunderts keinen Künstlernamen tragen. Man schuf damals aus der geistigen Haltung der Zeit und so losgelöst von allem Persönlichen, daß der Schöpfer hinter seinem Werk völlig zurücktrat und es auf seinen Namen nicht ankam.

Wer auf das Bild der Coburger Marienklage blickt, muß es empfinden, mit welcher Inbrunst des Herzens der Bildschnitzer sein Werk gestaltete, wie tief er den Schmerz der Mutter und die Qual des Todesschicksals nacherlebte. „Urgefühle aus den letzten Tiefen aller Menschheit hat der Meister des Coburger Werkes ans Licht gehoben; wir glauben den Schmerz der ganzen Erde um ihre Kinder zu spüren, denen sie immer wieder das Leben gibt und die sie immer wieder dahinschwinden sieht“ (Pinder) Wenn in dem vorhin erwähnten ältesten Vesperbilde von St. Wallburg in Eichstädt noch so stark der symbolische Gehalt des romanischen Madonnenbildes nachklang und Maria in ihrer aufrechten, unbeweglichen Haltung uns mehr an die Himmelskönigin erinnerte, so ist in dem Coburger Vesperbilde die tragische Szene ganz auf unsere Erde und in unser Leben gestellt: Maria ist die im Lebenskampfe ergraute Mutter, eine alte Frau ohne jedes Zeichen weiblicher Schönheit, die Mutter des Herrn, die weinend, mit gebrochenem, tränenblindem Auge auf den entseelten Körper des Sohnes starrt, dem sie einst das Leben gab. Schwer lastet der Körper Christi auf den Knien Mariens. Er ist ihr schräg in

den Schoß gelegt, der Kopf des Herrn ist nach unten gesunken. Im Aufbau der Gruppe ragen Kopf und Oberkörper des Herrn weit nach der linken Seite (vom Beschauer aus) hinaus. So kommt zwar kein rechter Gleichklang der senkrechten Linien der Gestalt Mariens und der diagonalen des Körpers Christi zustande; aber diese Dissonanz scheint vom Künstler durchaus gewollt, weil er damit jede weiche Innigkeit des Gefühls vermeiden und die furchtbare Qual des Leidens um so eindrucksvoller zum Ausdruck bringen konnte.

Es ist verständlich, daß in der Mitte des 14. Jahrhunderts, als die Peitschen des Schwarzen Todes auf die Menschen einschlugen, in der Gestaltung des Vesperbildes ein noch stärkerer Nachdruck auf die innersten Erschütterungen seelischen Erlebens gelegt wurde. In jenen qualvollen Jahren, da man das Diesseits und das eigene Ich verachten lernte und die Nachfolge Christi nun leidenschaftlich in seiner Passion suchte, entstand die holzgeschnitzte Bonner Pietà, jetzt im Museum zu Bonn. Schonungsloser hat kein Künstler die Furchtbarkeit des Leidens und die ungeheure Tragik des Vorganges dargestellt als dieser Meister der Bonner Pietà. Hilflos, starr und wortlos, verlassen und einsam, blickt die Mutter, deren Züge durch das Leid gealtert scheinen, auf den toten Sohn, dessen erbärmlicher, abgemagerter, todesstarrer Körper mit den blutenden Wunden so grausam die Spuren des vorhergegangenen Martyriums zeigt. Die harte Eckigkeit der Formen, die zusammengesunkene Haltung der armen Mutter, ihr herbes, fast häßliches Antlitz, alles scheint nur dazu da, um bis in alle Tiefen das Erbarmen des andachtsvollen Beschauers aufzupeitschen. Das Leiderleben-Wollen, eine fanatische Sucht, sich in die Schmerzen, den Jammer und die Not der Gottesmutter und in das Leiden des Herrn zu versenken, um Sünde und Tod zu überwinden und Erlösung zu finden, ließen dieses wahrhaft große, erschütternde Werk der Bonner Pietà erstehen. Das Erleben, das diesem Werk zugrunde liegt, macht es so ausdrucksgewaltig und übermenschlich für den Andächtigen.

Gegen Ende des 14. Jahrhunderts fand sich die Welt wieder mehr zum Leben und seinen Daseinswerten zurück, und es löste sich die Spannung zwischen dem Diesseits und Jenseits. Das Bürgertum hatte um 1400 seine gesellschaftliche Umschichtung vollzogen, nachdem die Zunftkämpfe beendet waren. Indem die Menschen wirklichkeitsfroher wurden, stellte man sich auch die Szenen der Passion des Herrn erdnäher, irdischer vor. Dadurch wurde auch die Kunst und mit ihr das Andachtsbild in die bürgerliche Sphäre hineingezogen. Die ehrenwerten Ratsherren und Zunftmeister mit ihren Frauen sind es, die sich jetzt in der Phantasie des Bildschnitzers in die Personen der heiligen Geschichte verwandeln.

„Frömmigkeit und Weltlichkeit erscheinen in den deutschen Andachtsbildern in seltsamer Weise gemischt" (Gravenkamp).

Auch die Marienklage wurde in diese Sphäre des Bürgertums hineingestellt. Mehr und mehr milderten jetzt die Bildschnitzer die starren Formen der vorhergehenden Jahrzehnte. Sie lassen nun Mariens Trauer ruhiger und abgeklärter erscheinen. Maria ist in den Vesperbildern dieser Zeit menschlicher geworden. Aus ihren Zügen sprechen wehmütige Gedanken, wenn sie ihren traurigen Blick dem toten Herrn zuwendet oder tief sinnend, traumverloren in die Ferne blickt. In allen Darstellungen aber bleibt Maria in heiliger Unnahbarkeit die große, verehrungswürdige Mutter der Schmerzen, an die sich die Menschen in ihrer Seelennot wenden können.

Im Aufbau der Gruppe des Vesperbildes wechselte im Laufe der Zeit die Lage von Christi Körper mehrfach: zunächst wurde er aufrecht sitzend oder schräg auf dem Schoße der Mutter gehalten. Ein bestimmter Kreis von Bildschnitzern, vorwiegend im Süden und Osten Deutschlands, legte dann den Körper des Herrn gern mehr oder weniger waagerecht auf den Schoß der Mutter; und gegen Ende des Mittelalters finden wir meistens, daß Christi Körper sich in weichen Linien der Mutter anschmiegt, wie es ein Kindlein bei der Mutter tut. Dieser Wechsel im Aufbau des Vesperbildes bringt neue Probleme der Komposition des Werkes mit sich, denen die Künstler, jeder auf seine Art, gerecht zu werden versuchen.

Wie sehr sich immer wieder die Bildschnitzer mit der Frage beschäftigen, der Marienklage einen anderen Aufbau zu geben, zeigt die Tatsache, daß um 1430 ein westfälischer Meister eine, von der üblichen Art ganz abweichende Komposition fand. Im Vesperbilde von Unna, jetzt im Landesmuseum in Münster, hat Maria den toten Sohn fest zu sich herangezogen und hält den Körper des Herrn, der in einer durchgehenden diagonalen Linie schräg über ihrem hochgestellten Knie liegt, mit beiden Armen umfaßt. Viel zu schwer scheint der Körper des Herrn für die trauernde Mutter zu sein; fast entgleitet er ihr, so daß die Gebenedeite ihn fest umfangen und an ihre Brust drücken muß, um in das geliebte Antlitz schauen zu können. Pinder hat darauf hingewiesen, daß der Künstler von der Malerei, vermutlich von dem flandrischen Meister Rogier van der Weyden, beeinflußt wurde. Dieser Maler verstand es, seine dramatisch klagenden Gruppen der Kreuzigung, Kreuzesabnahme und Grablegung zu einer festen, nach allen Seiten gerundeten Gruppe zusammenzufassen, die in ihrer straffen, plastischen Zeichnung und Körperlichkeit an die Figuren gotischer Schnitzaltäre erinnert.

Im 15. Jahrhundert wandelte sich die Marienklage vom dramatischen Mitleidsbild mehr und mehr zum Gegenstand stiller Andacht. Das Antlitz

der Gottesmutter erscheint in den Marienklagen nun ohne den peinigenden Schmerz und mehr in ruhiger, abgeklärter Trauer. Friedvoll hält Maria den Leichnam Christi auf ihrem Schoß. Das Antlitz des Herrn zeigt nicht mehr die verzerrten Züge, die ein furchtbares Leiden ihm gab, sondern ein edles, verklärtes Gesicht. Mehr oder weniger ist in diesen Vesperbildern die Lage von Christi Körper nun der Waagerechten genähert.

Diese Art der Gestaltung und des Aufbaues der Marienklage, die nicht so leidenschaftlich bewegt erscheint, spricht zu uns mehr in einer stillen Sprache von der nie zu enträtselnden Macht des Todes und seiner Überwindung durch die Erlösungstat Christi. Sehr volkstümlich ist dieses Vesperbild geworden und weit verbreitet.

Der Ursprung dieser Marienklage, bei der die Klage nur in gedämpften Tönen erklingt, Christus waagerecht auf Mariens Schoß ruht und die Gottesmutter selbst mehr Züge erhabener, holder Weiblichkeit erhält, hat seinen Ursprung in Böhmen gehabt, und ist von dort weithin in alle Himmelsrichtungen verbreitet.

Zum großen Teil sind diese Marienklagen nicht mehr vom Bildschnitzer aus Holz gearbeitet, sondern nunmehr vom Steinmetz oder Bildhauer aus weichem Kalkstein herausgemeißelt oder auch in kleinerem Format vom Bildhauer im Ton modelliert und dann gebrannt.

Als schönes Beispiel dieser Gruppe von Vesperbildern sei das Vesperbild aus Baden bei Wien hervorgehoben. Die Klage der Gottesmutter erhebt sich hier „aus einer stillen, elegischen Trauer als lyrisches Largo gegenüber dem dramatischen Presto der vorhergehenden Zeit", sagt Pinder. Achten wir einmal auf die Komposition dieser Gruppe, so sehen wir den Oberkörper Christi weit nach links hinausragen. Um ein gewisses Gegengewicht an der anderen Seite des Bildwerkes zu schaffen, ließ der Bildhauer die herabhängenden Beine des Herrn fest mit den Füßen auf dem Boden stehen. Der rechte Arm Christi ist auf den Schoß der Mutter heraufgenommen, die Hand fügt sich mit Mariens rechter zusammen, so daß die Verbindung zwischen Mutter und Sohn dadurch inniger zum Ausdruck kommt. Waagerechte und senkrechte Linien stehen im Aufbau der Gruppe sich gegenüber, Schräglinien vermitteln und schaffen einen gewissen Zusammenklang. Alles in allem ein stark beseeltes Andachtsbild für die stillen Gottsucher.

In dem Bestreben, die Szenen der heiligen Geschichte recht bildhaft zu veranschaulichen, waren die Künstler zu einer schärferen Beobachtung ihrer Umwelt geführt. Das hatte ihnen ein Bewußtsein von den Schönheiten dieser Erde gegeben. Auf die Darstellung der Heiligen wirkte

sich dies dahin aus, daß man göttliche Erhabenheit und Schönheit in ihnen zu vereinigen suchte.

In einem vorwiegend durch das Rheinland bestimmten Kreis von Marienklagen wurde das Antlitz der Gottesmutter weiter in das Zärtliche und Liebliche abgewandelt, so wie die Malerei damals das Bild Unserer Lieben Frau schuf, der volkstümlichen jugendlichen Madonna im Rosenhag.

Wie merkwürdig, wenn jetzt die holdselige, junge Muttergestalt auch in die tragische Szene der Marienklage übertragen wurde. „Wir scheinen ganz fern von allem Erschüttertsein, vom Ausbruch heftiger Gefühle. Alles ist dem Irdischen in eine Sphäre des Duldens entrückt, die nur Sanftmut und Schönheit kennt" (Morgenstern). Ein Vesperbild eines unbekannten rheinischen Meisters, das sich im Bayrischen Landesmuseum befindet, zeigt uns die jugendliche Liebfrauengestalt Mariens, wie sie mit einem geradezu beglückten Lächeln auf ihren Sohn blickt, dessen lebloser Körper knabenhaft klein in ihrem Schoße liegt. Ein unbeschreiblich stiller Zauber geht von diesem rheinischen Vesperbilde aus. Man kann sich vorstellen, daß dieses Bild der holdseligen Gottesmutter den Menschen in großen Notzeiten ein besonderer Trost gewesen ist; denn mit der liebenswerten, selbst in ihrer Trauer so anmutigen Gottesmutter verband den Gläubigen eine rührend-sanfte Seelengemeinschaft. In diesem Liebfrauen-Vesperbilde erlebte es der Mensch, wie „die himmlisch verklärte Freude Mariens über den Sinn dieses Leidens hier als Sieg der über allen Schmerz triumphierenden Erlösung gefeiert wurde" (Gravenkamp). Das gab dem Gläubigen Kraft und Zuversicht und ließ bei ihm die Furchtbarkeit des Vergehens, die Angst vor dem Tode, zurücktreten. Es ist, als ob von diesem Vesperbilde der gnadenreichen, holdseligen Madonna ein mildes, freundliches Licht ausstrahlt, das über alles einen verklärenden Schimmer breitet.

Das späte Mittelalter ist von einem merkwürdigen seelischen Zwiespalt erfüllt. Entsprach die soeben erwähnte Liebfrauengestalt der Gottesmutter in der deutschen Kunst gleichsam einer optimistischen Lebensauffassung und einem freudig-zuversichtlichen Glauben, so steht im Gegensatz dazu eine düstere, pessimistische Lebensauffassung, die sich vielleicht daraus erklärt, daß weite Kreise der Bevölkerung unter der Unsicherheit des Daseins litten, das durch die vielen Kriege und Fehden, die inneren Wirren in den Städten, die immer wiederkehrenden Seuchen, Hungersnöte und Teuerungen dauernd gefährdet war. Schwärmerische Prediger verstärkten diese pessimistische Stimmung durch das Verkünden des baldigen Weltuntergangs. So war es denn auch kein Wunder, daß der Todesgedanke stark hervortrat und im Vorstellungsleben vieler Menschen einen

gewichtigen Platz erhielt. Damals entstand der Gedanke und die Darstellung des Totentanzes, bei dem der Tod den Reigen der aus dem Leben Gerissenen anführt.

In dieser Zeitstimmung erhielt die Kunst einen stark realistischen Zug, und sie ließ auch die Schmerzensdarstellungen der Passion besonders in den Vordergrund treten. Neben den erwähnten polaren Gegensätzen in der Lebensstimmung und der Kunst dieses zwiespältigen 15. Jahrhunderts ist für die darstellende Kunst dieser Zeit noch ein dritter Umstand charakteristisch: die zu einer reichen Blüte sich entfaltende Kunst zeigte nun in ihren Schöpfungen ein immer stärkeres individualistisches Gepräge, da die Entwicklung von starken schöpferischen Persönlichkeiten bestimmt wurde.

Neben vielen Werkstättenarbeiten handwerks- und schulmäßiger Art traten nun Werke bezeichneter Meister und solche, die durch starke Eigenart und neue Züge eine einzelne künstlerische Persönlichkeit verraten. In der Reihe der Vesperbilder gibt es nun viele Werke, die sich durch eine besondere, individualistische Behandlung des Vorgangs auszeichnen, sei es, daß der Künstler sich in seinem Werk einer mehr naturalistischen Behandlung zuwandte, oder daß ihm das Seelische mehr am Herzen lag, er eine besondere Feierlichkeit erstrebte oder er in der Komposition einen neuen Weg fand, sei es, daß er der Gestaltung des Faltenwerks — eine modische Wichtigkeit dieser Periode — sein besonderes Können widmete oder die große, eindrucksvolle Form, das Pathos zu steigern suchte.

Entsprechend der skizzierten Zeitlage ist die Darstellung der Marienklage im ausgehenden Mittelalter ungeheuer vielgestaltig. Die Frage der künstlerischen Komposition der Gruppe wird jetzt im allgemeinen in der Art gelöst, daß der Bildschnitzer die Marienklage in einer geschlossenen Dreieckskomposition aufzubauen sucht, deren Spitze das Haupt der Gottesmutter ist. Im Aufbau der Gruppe sehen wir mancherlei Abarten, die sich vor allem auf die Lage des Körpers Christi beziehen. Von einigen Meistern wurde der Körper des Herrn in seinem oberen Teile nach vorne gedreht und dem Beschauer zugewandt. Andere Künstler legten in ihren Vesperbildern den starren Körper Christi in einer diagonalen Linie schräg auf den Schoß der Gottesmutter. Wieder andere möchten die rein menschlichen Beziehungen zwischen Mutter und Sohn stärker betonen und schmiegten deshalb den Leichnam des Herrn dem Körper der Gottesmutter an, wie ein Kindlein sich an die Mutter schmiegt. Einige Künstler bewegte der Gedanke, daß der schwere Körper Christi eine zu große Last für den zarten Körper der Mutter gewesen sein müsse. Deshalb

schufen sie eine besondere Form der Marienklage und legten den Leichnam des Herrn nicht mehr auf den Schoß der Maria, sonder auf die Erde zu ihren Füßen.

Mit diesem neuen Aufbau der Marienklage wurde aber die Geschlossenheit und innere Einheit der Gruppe, um die immer die deutschen Meister gerungen hatten, gefährdet. In der um 1510 entstandenen Pietà des Bildschnitzers Peter Breuer, die für die Marienkirche in Zwickau bestimmt war, neigt Maria in tiefem Schmerz ihr Antlitz zu dem Toten hinab, der vor ihr am Boden liegt. Christi Oberkörper ist an das linke Bein der Gottesmutter angelehnt, sein Haupt sinkt zurück und liegt auf dem Knie der Benedeiten. Mit ihrer Rechten hat Maria die Hand des Toten gefaßt. Mit dieser Geste versucht der Meister dieser Pietà recht augenscheinlich die innere Verbindung zwischen Mutter und Sohn zu betonen. Mit ihrer Linken greift Maria nach einem Zipfel ihres Kopftuches, um damit die hervorbrechenden Tränen zu trocknen. Das ist die Anwendung eines stark realistischen Motivs in der Kunst dieser Spätzeit des Mittelalters.

In fast allen Marienklagen dieser späten Gotik ist Maria als Bürgersfrau dargestellt, teils mit jugendlichen Zügen, in der Mehrzahl der Fälle als bejahrte Bürgerin. Ihre Rechte stützt den herabsinkenden Kopf des Herrn, während ihre Linke den Körper faßt oder die linke Hand des Herrn emporhebt.

Einzelne Marienklagen wandeln das Motiv ab und fügen Mariens Hände betend vor ihrer Brust zusammen. Andere erfinden die Geste, daß Maria die linke Hand mit dem Tränentuch zum Gesicht führt, über das ein Strom von Tränen aus ihren Augen quillt. Fast immer trägt die Gottesmutter ein großes Kopftuch, das ihr Gesicht umrahmt.

Um der malerischen Wirkung willen entwickelte sich auch ein dekorativ-bauschiger Faltenstil des Gewandes der Gottesmutter. Durch die liebevolle Behandlung des fließenden, sich stauenden oder flatternden Gewandes kommen Bewegung und Leben in das Bildwerk. Diese Sorgfalt in der Gestaltung des Faltenwerks wurde stark von der spätgotischen Malerei beeinflußt. Sie hängt auch zusammen mit dem bereits erwähnten realistischen Streben nach Naturwahrheit.

In technischer Hinsicht darf man sagen, daß erst in dieser Spätzeit der Gotik von den Bildschnitzern die schlummernden Fähigkeiten des Stoffes, des Holzes, recht gewertet und nun zu höchster Kultur entwickelt werden. An den Schluß dieser Betrachtung sei als Beispiel das Vesperbild aus Tegernsee gestellt, das um 1500 entstand und sich früher im Kaiser-Friedrich-Museum in Berlin befand. An diesem Werk erkennen wir viele der soeben aufgezeigten charakteristischen Züge in der Darstellung des Vesperbildes: Dreiecksaufbau der Gruppe, ma-

lerische Bewegtheit, die insbesondere dem eindrucksvollen Faltenstil zu danken ist, nach vorn gedrehter Körper des Herrn, der naturalistisch edel gestaltet ist, und eine nicht farbige Fassung des Werkes, so daß der Glanz des unbemalten Holzes ein unruhiges Spiel heller und dunkler Stellen ergibt.

Wir nähern uns nun dem Ende des deutschen Mittelalters. Immer waren es in der deutschen Kunstgeschichte die Spätzeiten einer Kunstrichtung, die zu den höchsten Leistungen führten. So erleben wir es auch in der Gotik, deren Abschiedsstunde hineinfällt in die große Zeitwende um 1500, da die Luft auf allen Gebieten so reich an Spannungen war. Tiefgehende Erregungen durchzogen nicht nur das religiöse Lebensgebiet, sondern auch die politischen, wirtschaftlichen und sozialen Seiten des Lebens.

Die Unruhe der Zeit und ihre Spannungen spiegeln sich naturgemäß auch in gewissem Grade in den Werken der Kunst dieser Tage wieder. Mit tiefster Leidenschaft und Inbrunst schufen damals Maler wie Mathis Gothardt Neidhardt, genannt Grünewald, und Bildschnitzer, wie Tilmann Riemenschneider, Jörg Syrlin, Michael Pacher und andere, ihre großen, volkstümlichen Werke, vor denen wir heute so tief ergriffen stehen, weil wir es fühlen, daß sie Seele von unserer Seele sind.

Damals klang auch die mittelalterliche Reihe der Marienklagen in einem gewaltigen Schlußakkord aus: in der Pietà der Goslarer St. Jakobikirche, dem Werk Meister Hans Wittens. Viel ist es nicht, was wir aus dem Leben Hans Wittens wissen; um so lebendiger und eindringlicher ist die Sprache seiner Werke.

Hans Witten war, wie Tilmann Riemenschneider, niedersächsischer Abkunft und stammte vermutlich aus Braunschweig, wo er seine Jugendjahre verbrachte und die Marienkanzel der Kreuzklosterkirche schuf, die heute eine bildhauerische Kostbarkeit der St. Aegidienkirche in Braunschweig ist. 1490 wird Hans Witten im Schoßregister der Jacobspfarre erwähnt. Nach dem Jahre 1506 wanderte er nach Obersachsen aus, wo er eine umfangreiche künstlerische Tätigkeit entfaltete. Hier sind seiner Kunst die Tulpenkanzel im Dom zu Freiberg, die Schöne Tür an der St. Annenkirche in Annaberg, die Geißelsäule in der Schloßkirche in Chemnitz und viele andere Werke zu verdanken. In den Jahren 1524/25 taucht der Name Hans Wittens nochmals im Schoßregister der Goslarer Jacobspfarre auf. Er scheint also in diesen Jahren aus Obersachsen nach der Reichsstadt Goslar zurückgekehrt zu sein, um hier seinen Lebensabend zu beschließen.

Lange Zeit kannte man nur die Anfangsbuchstaben seines Namens und nannte ihn daher in der Kunstgeschichte den „Meister H. W.“. Erst

seit wenigen Jahren ist sein voller Name durch die Forschungen des Dresdener Kunsthistorikers Walter Hentschel, der dem Meister Hans Witten eine wertvolle, umfangreiche Monographie widmete, bekannt.

Je mehr man sich in den letzten Jahrzehnten mit der Kunst Hans Wittens beschäftigte, um so mehr erkannte man, daß er in der Reihe deutscher Bildschnitzer und Bildhauer der spätgotischen Zeit zu den größten Meistern gehört. Als Bildhauer und Bildschnitzer steht Hans Witten etwa dort, wo in der Malerei ihm Mathis Gothardt Neidhardt (Grünewald) vorangegangen war: er ist ein Mensch von tiefstem religiösen Erleben und gehört zu jenen schöpferischen Menschen, die in ihrer grüblerischen Seelenhaltung der mystischen und metaphysischen Seite des deutschen Wesens die Kraft zu ihrem Schaffen entnehmen. Hans Witten besaß eine Leidenschaft des Gefühls, wie sie nur wenigen zu Gebote stand. Überblicken wir sein Werk, so ahnen wir die Gewalt und Tiefe einer Gottgläubigkeit, wie sie unser armes, zerrissenes Jahrhundert im allgemeinen nicht mehr zu leben vermag.

Ein Besuch der kleinen Turmkapelle der St. Jakobikirche in Goslar, in der Hans Wittens Pietà steht, gestaltet sich zu einem tiefen Erlebnis. Überrascht und fast erschreckend fühlen wir: hier steht in einsamer Größe eines der bedeutendsten Werke alter deutscher Plastik vor uns, ein Werk, das in der langen Reihe der mittelalterlichen Marienklagen eigentlich ohne Vorbild ist, aber als Höhepunkt die Marienklagen der Gotik urplötzlich und krönend abschließt.

Als Grundlage des Aufbaues der Gruppe ist die Form des Dreiecks gewählt. Man könnte von einer Pyramide sprechen, in deren Spitze oder Gipfel das Antlitz der Gottesmutter gesetzt ist. Jäh durchbrochen wird diese Pyramide von den Linien des erstarrten Leibes Christi, der in einer ungebrochenen Streckung, so wie er vom Kreuze genommen wurde, im Schoße Marias ruht. Es bedeutet eine ungeheure Kühnheit der Komposition, den Körper des Herrn in dieser vollkommenen Todesstarre ohne Lockerung in den Gelenken zu zeigen.

Während der Kopf durch die Rechte der Mutter hochgehalten wird und die linke Dreiecksseite der Komposition durchbricht, lenken die schräg nach unten führenden Beine Christi in den Umriß des Gewandes der Maria ein. Krampfhaft, ganz realistisch, ist der linke Fuß des Herrn nach oben gebogen. Er verrät in dieser Stellung die Furchtbarkeit des Todeskampfes.

Mit tiefen Faltentälern bauscht sich das Gewand der Gottesmutter. Der Meister gibt unserem Auge keine Ruhe in diesem Gewoge der Linien des Gewandes, um die Unruhe unserer Seele zu erregen.

Kraftlos hängt der rechte Arm des Herrn herab und führt unseren Blick zum Gesicht des Gekreuzigten. Edel und abgeklärt die Züge dieses Gesichtes. Doch der halb geöffnete Mund erinnert uns schauernd an das furchtbare Leiden des Herrn. „In voller Schönheit und Kraft des Leibes prangt noch der Körper Christi, obwohl er in furchtbarer Streckung am Kreuze erstarrte, die Adern qualvoll hervorquellen, die Zehen im letzten Schmerz sich verkrampfen ließ. Aber aller Naturalismus der Einzelformen geht auf in der Erhabenheit des Todes, die auch in dem stummen Schmerz der Mutter einen gleichgestimmten Ausdruck findet" (Hentschel).

Die Linke Mariens hält Christi Hand. Das lockere Schweißtuch stellt gleichsam die Verbindung zu der herabhängenden rechten Hand des Heilandes dar und schafft zum schräg liegenden Körper eine Diagonale, die sich mit dem herabhängenden Arm des Herrn zu einem auf die Spitze gestellten Dreieck formt.

Wunderbar eindrucksvoll ist der Gegensatz der starken, nervigen, aber jetzt leblosen, kalten Männerhand des Herrn zu der zarten, feingegliederten Frauenhand der Mutter. Hans Witten weiß es, daß die Hände von Natur aus einer der stärksten Ausdrucksträger des Menschen sind. Deshalb legt er starken Ausdruck in die Geste und die Form der Hände von Mutter und Sohn, um die Gefühlsäußerungen nicht nur durch die Gesichtszüge, sondern auch durch die Bewegung der Hände auszudrücken.

Im oberen Teil des Vesperbildes sind die Formen ruhiger und sie klingen harmonisch im Antlitz der Gottesmutter aus.

Maria ist in der Goslarer Pietà eine deutsche Mutter, eine Bürgersfrau im Alter der sechziger Jahre, deren Gesicht die Spuren von viel Mühsal und harter Arbeit zeigt. Stumm ist ihr Schmerz nach dem furchtbaren Schicksalsschlag, der ihr den Sohn raubte. Mit tiefer Ergriffenheit blicken wir in dieses schmerzerfüllte, trauernde Antlitz der Gottesmutter. Ihr ist das Glück der liebenden Mutter zerstört. Das Auge tränengefüllt, blickt Maria auf ihren Sohn, um noch einmal das geliebte Haupt zu schauen; und weiter in der Ferne blicken die blauen Augen der Mutter, traumverloren, unsagbar traurig. Selten in der deutschen Kunst ist das Antlitz einer Mutter so groß, so rein, so erhaben im Schmerz gestaltet wie in dieser Pietà Hans Wittens. Wenn der Bildschnitzer das Gesicht der Gottesmutter mit einem großen, hochgeschlagenen Kopftuche umrahmte, so möchte man darin einen Heiligenschein sehen, der dieser Majestät des Schmerzens gebührt.

In dieser Goslarer Pietà berühren Tod und Leben einander in einer gewaltigen Tragik. Reinste, ewige Menschlichkeit spricht uns an. Tiefe, weite und übergewaltige Innerlichkeit ringender, suchender Frömmigkeit vereinigen sich in dieser deutschen Pietà. Es mag Kunstfreunde geben,

die Michelangelos Pietà der Peterskirche in Rom für formvoller halten; wir wissen, stärker im Ausdruck als diese deutsche Pietà der St. Jakobikirche zu Goslar ist das italienische Werk nicht. Der italienische große Meister gestaltete die Gottesmutter als jugendliche Frau von abgeklärter Schönheit. Ihr von tiefer Wehmut beschattetes Gesicht entspricht dem Madonnenideal der damaligen italienischen Kunst der Renaissance, die in dem Wirken Michelangelos ihre Höhe erreichte. Michelangelo löste die Aufgabe der Komposition auch durch den Dreiecksaufbau. Die schwere Aufgabe, die sitzende Gestalt Mariens mit dem querliegenden Körper des Heilandes auf dem Schoße darzustellen, löste er in künstlerisch vollendeter Form, indem er den Christusleib wie in einer Kurve vor die senkrechte Achse der Maria legte. Christus liegt im Schoß der Mutter, wie er einst hier als Knabe geruht hatte.

In der deutschen Pietà Hans Wittens erscheinen „Maria und Christus jedem gewöhnlichen Maßstab entrückt. Hier betrauert eine Königin den Sohn, der als Held und Sieger fiel" (Hentschel). Wenn wir beim stillen Verharren vor dem Werk aus unserer Versenkung und Andacht das Auge abermals zur Gottesmutter emporheben, so scheint es uns, daß wirklich die Königin des Himmels im leuchtend farbigen Gewand thronend vor uns ist und den Körper des Herrn uns feierlich entgegenhält, als sei sie die Monstranz, die ihn berge.

Mit der Goslarer Pietà Hans Wittens hat die Darstellung der altdeutschen Marienklage ihre Vollendung erreicht. „Die Reihe der großen Vesperbilder des deutschen Mittelalters klingt mit diesem wahrhaft monumentalen Werk in einem mächtigen Schlußakkord aus" (Passarge). Es bleibt ein einzigartiges, einsames Meisterwerk alter deutscher Bildschnitzerkunst, dem weder in den Zeiten vorher, noch nachher ein anderes Werk zur Seite gestellt werden kann. Deutscher Frömmigkeit und Innigkeit und genialer Schöpferkraft eines deutschen Meisters ist in der Goslarer Pietà Hans Wittens ein unvergängliches Denkmal gesetzt.

Literaturnachweis

St. Beissel, Geschichte der Verehrung Marias in Deutschland während des Mittelalters. Freiburg 1909. — G. Dehio, Geschichte der deutschen Kunst, Bd. II. 1923. — W. Hentschel, Hans Witten, der Meister H. W. Leipzig 1938. — C. Gravenkamp, Marienklage. Das deutsche Vesperbild im 14. und frühen 15. Jahrh. Aschaffenburg 1948. — H. Josten, Liebfrauen. Stuttgart o. J. — G. Lill, Deutsche Plastik. Berlin 1925. — W. Passarge, Das deutsche Vesperbild im Mittelalter. Köln 1924. — W. Pinder, Die Pietà. Leipzig 1922. — W. Pinder, Die Kunst der ersten Bürgerzeit. Leipzig 1937. — K. Scheffler, Der Geist der Gotik. Leipzig 1921. — G. Steinhausen, Geschichte der deutschen Kultur. Leipzig 1933. — Th. Tappen und H. G. Uhl, Hans Witten von Cöln? Beiträge zur Geschichte der Stadt Goslar, Heft 13. Goslar 1952.

Mittelalterliche Marienklagen

1. Veste Coburg (aus Scheuerfeld) um 1330.
2. Mittelrheinisch, Frankfurt a. M. Privatbesitz, um 1330/40.
3. Rheinisch, Bonn, Museum, ehem. Sammlung Röttgens, um 1350.
4. Süddeutsch (Bodenseegebiet), Frankfurt a. M. Privatbesitz, um 1420/30.
5. Österreichisch (aus Baden bei Wien), Berlin, Deutsches Museum um 1410/20 (Kalkstein).
6. Westfälisch (aus Unna), Münster, Landesmuseum, um 1420/30.
7. Bayrisch, Schule von Freising, München, Bayr. Nationalmuseum, II. Hälfte des 15. Jahrhunderts (Ton).
8. Rheinischer Meister, München, Bayr. Nationalmuseum, Anfang des 15. Jahrh.
9. Mittelrheinisch, Frankfurt a. M., Liebighaus, um 1420.
10. Zwickau, Marienkirche, Pietà von Peter Braun, um 1500.
11. Bayrischer Meister (Gegend um Tegernsee), Berlin, Deutsches Museum, um 1500.
12. Michelangelo: Pietà der Peterskirche in Rom, 1498. (Marmor).
13. Hans Witten: Pietà der St. Jakobikirche in Goslar, um 1500.
14. desgl.: Kopf der Maria.
15. desgl.: Kopf Christi.
16. desgl.: Händegruppe (Marias Hand hält Christi Linke).

Die Abbildungen 1, 5, 10, 11 entstammen dem Buch von Walter Passarge: „Das deutsche Vesperbild im Mittelalter“, F. J. Marcan-Verlag, Köln 1924, die Abbildungen 2, 3, 4, 6, 9 dem Buche von C. Gravenkamp: „Marienklage“, Paul Pattloch-Verlag, Aschaffenburg, 1948, die Abbildungen 7, 8 nach Fotos des Bayr. Nationalmuseums in München, Abb. 13 von Foto-Rochus, Goslar, Abb. 14 aus dem Buche von Walter Hentschel: „Hans Witten, der Meister H. W.“, Verlag E. A. Seemann, Leipzig 1938, die Abbildungen 15, 16 von Werle und Wieser, Goslar.

Mittelalterliche Marienklagen



1



4



2



5



3



6





7



10



8



11



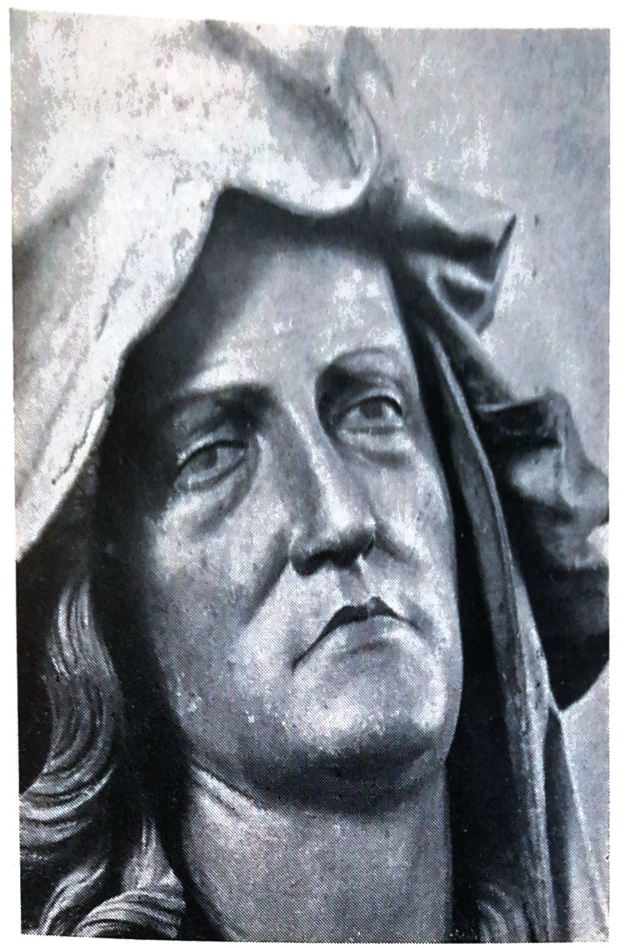
9



12



13 Goslar, St. Jakobikirche: Pietà von Hans Witten. Um 1500



Goslar, St. Jakobikirche
Pietà von Hans Witten

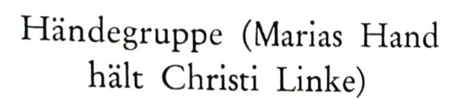
Kopf der Maria

14



Kopf Christi

15



Händegruppe (Marias Hand
hält Christi Linke)



16